

Quelle voix de fin silence ? La fin de "The Dead" de James Joyce et son adaptation au cinéma

Gilles Chamerois

▶ **To cite this version:**

Gilles Chamerois. Quelle voix de fin silence ? La fin de "The Dead" de James Joyce et son adaptation au cinéma. Les Cahiers du CEIMA, 2012, Voix défendues, 8, pp.33-54. hal-01085318

HAL Id: hal-01085318
https://hal.univ-brest.fr/hal-01085318

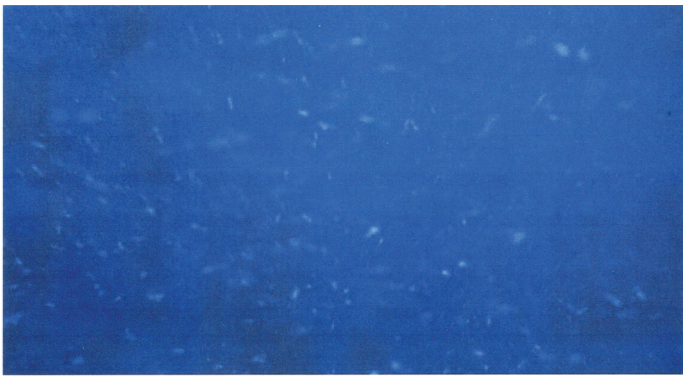
Submitted on 16 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gilles CHAMEROIS

Quelle voix de fin silence ? La fin de « The Dead » de James Joyce et son adaptation au cinéma



Et tel flocon s'attarde, on le suit des yeux,
On aimerait le regarder toujours,
Tel autre s'est posé sur la main offerte.

Et tel plus lent et comme égaré s'éloigne
Et tournoie, puis revient. Et n'est-ce dire
Qu'un mot, un autre mot encore, à inventer,
Rédimerait le monde ? Mais on ne sait
Si on entend ce mot ou si on le rêve.

Yves Bonnefoy

Guy Rosolato, dans l'un de ses *Essais sur le symbolique*, cherche une métaphore musicale pour « La voix », qu'il distingue de la parole qu'elle sous-tend forcément, et dont elle sous-tend les polyphonies possibles. Il propose « la *portée musicale* elle-même, […] car elle précède, dans le début (ou l'origine), les sons eux-mêmes, et quand ils s'interrompent, quand elle est affectée des signes du soupir, du silence, ou de la pause, elle se confond avec cette voix de

"fin silence" à entendre encore »[1]. L'expression « voix de fin silence » renvoie à une citation du Livre des Rois, et à l'expérience que fait le prophète Élie, abrité dans sa caverne, d'une étrange théophanie :

> Et voici, l'Éternel passa. Et devant l'Éternel, il y eut un vent fort et violent, qui déchirait les montagnes et brisait les rochers : l'Éternel n'était pas dans le vent. Et après le vent, ce fut un tremblement de terre : l'Éternel n'était pas dans le tremblement de terre. Et après le tremblement de terre, un feu : l'Éternel n'était pas dans le feu. Et après le feu, une voix de fin silence. Quand Élie l'entendit, il s'enveloppa le visage de son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la caverne.[2]

La traduction de l'hébreux « *Qol d*ᵉ*mama daqqa* » reprise par Guy Rosolato est celle proposée par Emmanuel Lévinas[3]. Le passage a donné lieu à des dizaines de traductions différentes, qui parfois s'évertuent à gommer le paradoxe, comme celle de la Vulgate, *sibilus aurae tenuis*, c'est-à-dire « le murmure d'une brise légère », ou qui au contraire tentent d'en restituer la force. On trouvera un inventaire très riche, à ceci près qu'il ne mentionne pas la traduction proposée par Lévinas, dans l'article de Michel Masson sur « L'expérience mystique du prophète Élie »[4]. Je me contenterai de citer, parmi les traductions qui sont très proches de celle de Lévinas, celle de Martin Buber (1955), dont il ne semble pas impossible qu'elle ait influencé directement Lévinas, et dont la forme progressive nous intéressera : « *eine Stimme verschwebenden Schweigens*, c'est-à-dire littéralement : "Une voix de silence qui va s'amenuisant" »[5].

Masson propose de lire tout l'épisode comme le récit d'une expérience mystique et commente :

> On ne peut mieux exprimer l'état de conscience caractérisé par une attention si fortement concentrée que le sujet s'oublie dans l'objet, et que le percevant se confond avec le perçu. Cet état de conscience est abondamment signalé chez d'autres mystiques […]. Dans ces conditions la question de savoir si les phénomènes décrits sont imaginaires, hallucinatoires ou réels (c'est-à-dire objectifs) ne se pose plus. Le narrateur donne à entendre qu'il n'est ni un reporter, ni un climatologue mais qu'il rend compte d'états de conscience mystiques : la tempête peut bien souffler dans les montagnes ou sous un crâne, peu importe ; ce qui compte c'est que le prophète a senti en lui comme un cyclone, il l'a senti si fort qu'il était cyclone ou, du moins, c'est ainsi qu'avec des mots il a pu rendre compte de cette expérience puissante et insolite.[6]

Retenons tout d'abord de cette lecture d'une part la dimension kénotique, car il paraît irrécusable que Dieu se manifeste ici dans le mouvement même de son retrait, et c'est bien le sens de la forme progressive proposée par Martin

Buber, et d'autre part l'indécision entre hallucination et réalité, entre extérieur et intérieur, entre sujet et objet. Posons que, comme le dit Emmanuel Lévinas à plusieurs reprises, même si c'est toujours dans un dialogue complexe et malaisé avec Heidegger, le but du poète soit de faire entendre cette voix de fin silence[7]. C'est en tout cas cette hypothèse qui guidera ma méditation sur la dernière page de « The Dead ».

L'un des détours qu'empruntera cette méditation sera l'étude de la fin du film de John Huston, *The Dead*. L'adaptation, par le changement de matériau qu'elle implique, une pellicule faisant obstacle à la lumière devant un écran en lieu et place d'une page blanche marquée de signes noirs, va d'ores et déjà me permettre de préciser dans quelle direction je chercherai cette voix. Le film vient clore la carrière du cinéaste, et plus particulièrement sa carrière en tant qu'adaptateur, qui avait commencé avec son premier film, *Le Faucon maltais*. Le rapport que ce premier film entretient avec l'adaptation est singulier, et le producteur Henry Blanke l'exprime de manière assez percutante : « We took two copies of the book, tore each page and just pasted it together on script pages and edited it a little »[8]. Degré zéro de l'adaptation, donc, mais également idéal inaccessible de l'adaptation, qui trouverait sa perfection dans son inexistence. Adapter, ce serait à la limite, et pourquoi pas, déchirer la page et la « porter à l'écran », comme on dit. C'est bien ce rêve que nous allons suivre à l'autre bout de la carrière de John Huston, puisqu'il s'agira d'analyser les dernières images de *The Dead* comme une réflexion sur la matérialité de l'écran qui reprend celle de Joyce sur la matérialité de la page : la « voix de fin silence » qui nous guidera sera celle de la matière, en tant qu'elle résiste à la pensée.

Il me faudra d'abord montrer comment cette recherche d'une voix de fin silence à la fin de « The Dead » s'appuie sur l'indécision entre hallucination et réalité propre à l'expérience hypnagogique, c'est-à-dire aux hallucinations de tous ordres qui parfois précèdent immédiatement le sommeil. Je m'interrogerai ensuite, en comparant la fin du texte avec celle du film, sur la manière dont chaque œuvre met en jeu la dimension hypnagogique qui est le propre de son médium. Ceci me conduira à m'attacher au rôle primordial que joue la neige dans la manière dont ce chemin vers le sommeil peut faire entendre la voix de fin silence de la matière, et je suivrai en particulier deux poètes, Christian Dotremont et André du Bouchet, qui ont utilisé la neige pour penser le rapport entre l'écriture et son support matériel. Enfin, en rapprochant le dernier plan du film de l'œuvre, non de poètes cette fois mais d'un cinéaste expérimental, Stan Brakhage, dont la métaphore de la vision hypnagogique sous-tend toute l'œuvre, je conclurai sur la manière dont la matière de la page et de la neige ont été portées à l'écran.

La dimension hypnagogique : Joyce

Le moment si particulier de l'endormissement et les hallucinations ou les distorsions de la perception qui l'accompagnent reviennent à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Joyce, dans le *Portrait* au moment où Stephen s'endort sur la plage[9] ou en se répétant sa villanelle[10], ou dans *Ulysses* de la manière la plus évidente lors du monologue de Molly Bloom, et Jeremy Lane a même proposé de lire tout *Finnegans Wake* à cette lumière[11]. À la fin de « The Dead », la dimension hypnagogique est présente à plusieurs niveaux, et l'hypothèse hypnagogique permet d'enrichir la lecture de chaque détail du passage. À partir du moment où Gabriel se couche[12], sa voix intérieure continue mais son identité s'estompe (« His own identity was fading out »), ce qui est le fait marquant de l'expérience hypnagogique[13]. C'est au cours de cette dissolution progressive de l'identité et du monde solide (« dissolving and dwindling »), marquée par la forme progressive des verbes, qu'apparaissent des images et des formes dans un monde gris impalpable (« a grey impalpable world ») qui semble naître de l'*Eigengrau*[14], jusqu'à ce qui peut à la lumière de l'expérience hypnagogique être vu comme une hallucination auditive du bruit de la neige ou même des mots du journal lu auparavant[15], et finalement comme un rêve de vol[16] qui engloberait toute l'Irlande, des plaines centrales aux tourbières et aux collines.

Le moment où des larmes envahissent les yeux de Gabriel est essentiel à plus d'un titre. D'abord, il amorce la dimension hypnagogique, car les larmes vont permettre le brouillage du regard, et donc l'hallucination, à commencer peut-être par celle de Michael Furey au pied d'un arbre, mais également l'indétermination, avec les larmes qui deviennent celles du « dripping tree », et les changements d'échelle entre d'une part l'œil et même les larmes et d'autre part la figure humaine, l'arbre, l'Irlande et finalement le monde[17], jusqu'à une dissolution de l'identité qui n'a rien à envier à celle de l'Élie mystique de Michel Masson.

Tous ces éléments, bien sûr, forment un réseau interprétatif qui se superpose à une interprétation plus classique. L'évocation de la Shannon et de la plaine centrale sont aussi, voire d'abord, des éléments du monologue intérieur de Gabriel, avant d'évoquer un quelconque rêve de vol. Toutefois, pour utiliser la terminologie proposée par Dorrit Cohn, il convient de s'interroger sur la manière dont le texte joue de l'hésitation entre le monologue et un psycho-récit[18] qui inclurait la dimension hypnagogique. La phrase « His own identity was fading out », par exemple, pose de manière aigüe la question de la limite entre voix intérieure du personnage et voix du narrateur. Comme tout le passage, elle implique fortement ce que Cohn appelle la consonance entre narrateur et personnage, marquée par « l'intercession d'un narrateur

qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit »[19]. Tout repose toutefois sur le temps et en particulier sur la forme progressive dans la phrase considérée. En effet, si nous la transformons en « His own identity had faded out », nous ne pouvons plus être que dans la narration dissonante, dominée par un narrateur « qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements »[20], puisque cette conscience s'est maintenant dissoute et ne peut plus se penser elle-même, comme le dormeur ou le rêveur ne peuvent se penser eux-mêmes dormant ou rêvant. « Dire "je dors" est en effet, à la lettre, aussi impossible que de dire "je suis mort" », comme nous le rappelle Roland Barthes au sujet du « scandale grammatical » auquel tout le texte de la *Recherche du temps perdu* est « suspendu »[21]. De même « les rêves ne se prêtent pas à la technique du monologue : un rêveur ne se raconte pas son rêve en même temps qu'il le rêve, […] les rêves constituent une expérience psychique qui a un besoin tout particulier de médiation indirecte »[22]. Cohn ajoute plus généralement que « le romancier qui désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique est contraint de le faire en suivant les méthodes les plus indirectes et les plus traditionnelles »[23], puisqu'ils échappent à la conscience. L'intérêt de l'expérience hypnagogique repose précisément sur le fait que les hallucinations qui lui sont propres s'impriment très vivement dans la conscience, et qu'à ce titre elles peuvent faire l'objet d'un psycho-récit consonant, mais qu'elles permettent néanmoins d'approcher les « niveaux les plus obscurs de la vie psychique ».

La dimension hypnagogique : le cinéma

L'expérience hypnagogique, par définition, conduit néanmoins progressivement vers le sommeil, et la focalisation interne de ces moments ne peut manquer d'être problématique. Le film, lui, et c'est tout son intérêt, pose la question de la dissonance et de la consonance de toute autre manière. Son principe même est celui de l'« empathie esthétique »[24], de l'empathie sans identification totale qui d'après C.C. Loomis informe la structure même de la nouvelle de Joyce, et dont l'exemple parfait est le dispositif du champ contre-champ, qui toujours alterne « vision avec » et « vision de ». De plus, si dans le film Gabriel, debout à la fenêtre, n'est bien sûr pas sujet à une hallucination hypnagogique, et si la voix-off est présentée dès le prime abord comme étant son monologue intérieur, l'ubiquité de la caméra nous permet de survoler l'Irlande comme le fait dans la nouvelle le monologue final de Gabriel et, dans notre lecture en tout cas, sa vision hypnagogique. Et c'est la puissance hypnagogique du cinéma qui, nous plongeant dans la léthargie pour pouvoir nous

transporter où nous ne pouvons être, prend en charge l'hésitation du texte quant au statut de ses phrases finales, méditation toute verbale au discours indirect libre ou psycho-récit d'une rêverie de vol. Je vais tenter de montrer que ce sont en particulier le dispositif du champ-contrechamp et celui de la voix off qui, portés à leurs limites, sont les vecteurs de cette puissance.

En effet, alors que les premiers plans de Gabriel à sa fenêtre alternent avec des contrechamps classiques, d'abord de Gretta endormie[25] puis du trottoir enneigé, ce sont ensuite des plans d'un futur imaginé (en fondu enchaîné) puis de paysages irlandais évoqués par le monologue qui se succèdent ou alternent parfois avec le plan de Gabriel à sa fenêtre[26]. La voix off dans le même temps change donc de statut, passant de simple voix de monologue intérieur à une parole « qui a valeur de texte en soi, capable comme celui d'un roman de mobiliser, par le simple exposé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque »[27]. Or ce qui semble être en jeu ici, cette hésitation entre deux statuts différents du monologue de Gabriel, d'une part monologue hors champ par rapport au contrechamp objet du regard de Gabriel, d'autre part monologue créateur d'images à partir d'un espace qui est « off » par rapport à celui des images présentées, est essentielle car elle concerne d'après Michel Chion la plus troublante des frontières :

> Quant à la frontière off/hors champ, c'est la plus mystérieuse. Elle peut être franchie sans y prendre garde, mais dans la mesure où elle est la moins tangible et la moins visible par le spectateur (puisqu'elle concerne deux modes de son acousmatique, c'est-à-dire invisible), c'est là que peuvent se passer les échanges les plus troublants, […] ses limites sûres ne sont pas repérées — alors que c'est elle qui fait communiquer le monde des absents (de l'image dans le présent) avec un monde au-delà, qui peut être celui des morts.[28]

« C'est là peut-être, avec ces voix et ces sons *laissés en errance à la surface de l'écran*, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel »[29], mais c'est bien le cinéma lui-même qui a une dimension hypnagogique. « Parmi les différents régimes de veille, l'état filmique est un de ceux qui dissemblent le moins du sommeil et du rêve, du sommeil avec rêve »[30], nous dit Christian Metz. Mais Metz opère une distinction essentielle : « Le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma : première et principale différence entre situation filmique et situation onirique »[31]. Cette distinction le conduit à rapprocher la situation filmique non pas du rêve mais de la rêverie et, à une différence de degré près, de « certains états qui précèdent ou suivent immédiatement le sommeil proprement dit »[32]. Or, nous l'avons vu, c'est bien cette distinction qui fait tout l'intérêt de l'expérience hypnagogique pour l'exploration de la conscience par l'art ou la littérature. Le film, la rêverie ou

l'expérience hypnagogiques sont des expériences dont nous sommes conscients mais que nous ne pouvons contrôler, comme Gabriel le monde des morts : « He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence ».

La dimension hypnagogique : la littérature

Mais, si l'on en croit les conclusions de Peter Schwenger, l'écriture en tant que telle a elle-aussi à voir avec l'expérience hypnagogique : « there is some version of hypnagogic play involved in any literary experience »[33]. Une première manière d'aborder cette relation est de voir que les images du rêve de vol, par exemple, dont nous avons dit qu'elles évoquaient une vision hypnagogique, et faisaient hésiter l'interprétation de la fin de la nouvelle de Joyce comme monologue intérieur, sont d'abord et avant tout des images mentales dans la conscience du lecteur. Comme le dit Peter Schwenger de l'imagerie poétique,

> As it plays itself out in the reader's mind, imagery performs a kind of visual obbligato to the poem's narrative or argumentative line. It produces, we can say, an artificially induced hypnagogia that takes place with eyes wide open, one that is not the least important source of the poem's affect and consequent effect.[34]

Une deuxième manière de penser la relation est liée à cette constatation, et va nous permettre d'aborder la problématique de la matérialité de l'écriture. Il s'agit d'analyser le phénomène d'inclusion réciproque que Sami-Ali place au cœur de l'expérience hypnagogique[35], et qui est également au cœur de l'expérience de lecture. Jeremy Lane, dans sa tentative de dégager la dimension hypnagogique de la lecture de *Finnegans Wake*, cite des mots de George Poulet pour illustrer la dissolution de l'identité propre à notre relation à tout livre : « Vous êtes en lui, il est en vous, il n'y a plus de dehors ni de dedans »[36]. Prenons au mot les implications topologiques de cette inclusion réciproque, et tentons d'en poursuivre et d'en étendre la logique. Si la dimension hypnagogique est particulièrement importante à la clôture de *Dubliners*, c'est peut-être tout d'abord parce qu'il s'agit de refermer un livre qui renferme lui-même toute l'Irlande, en une série d'inclusions réciproques. Le livre contient Dublin et sa paralysie, qui est en retour celle du pays tout entier, et contient également, entre cent autres choses, la maison de « The Boarding House », la pension de famille et sa matrone. Celle-ci, en un retournement supplémentaire, est elle aussi image de l'Irlande, cette « vieille truie qui dévore sa portée »[37], et c'est tout ce monde qui doit tenir dans l'œil de Gabriel, qui semble le convoquer dans sa vision finale, tout ce monde qui au début de la nouvelle venant

conclure le volume a été d'une certaine manière introduit, « ushered », dans la maison de Usher Island, tout ce monde qui doit tenir dans la main du lecteur une fois le livre fermé.

George Poulet commence son étude phénoménologique de la lecture en disant que « sur les rayons des bibliothèques, à la devanture des librairies, les livres attendent que quelqu'un vienne les délivrer de leur matérialité »[38]. Il oublie de dire, on oublie presque toujours de dire, qu'il faut à la fin les rendre à leur matérialité. Il y faut un rituel, un rituel de désacralisation, comme celui qui vient clore le Coran :

> Répondant en écho à la sourate d'ouverture, une formule de désacralisation referme l'espace sacré, protège et authentifie le texte. Ouvrir ou fermer le Livre équivaut à tracer ou effacer symboliquement l'empreinte du temple. Les francs-maçons n'agissent pas autrement qui referment leurs travaux en effaçant le « carré long » qui est tracé sur le sol du temple à l'ouverture de la tenue, « restituant ainsi au local son caractère profane ».[39]

Il faut que la page redevienne un support matériel, et les lettres simples marques noires sur ce support. Il faut pour cela tant lutter contre notre habitude d'y voir des mondes que cela a valeur d'événement. Il faut forcer les yeux à se brouiller pour que les pages ne soient plus que ce qu'elles sont. Ou alors il faut que, comme ceux de Gabriel, les yeux se brouillent de sommeil. Jeremy Lane, dans sa réflexion sur la dimension hypnagogique de la lecture de *Finnegans Wake*, insiste sur ce brouillage du regard, sur l'attention myope à la matérialité des lettres jusqu'au moment où celles-ci se mettent à danser : « a preternaturally close focus on the written, letter by letter, […] which may have affinities with hypnotic practices. We can understand the lapsing or shift of attention more positively, then, as a 'falling asleep *in* the *Wake*', not out of it »[40].

Pour André du Bouchet, le moment de l'endormissement est également central à l'expérience de la lecture de *Finnegans Wake*. Toutefois le poète opère un double renversement qui est essentiel. Pour lui, l'endormissement ramène bien en dehors de l'œuvre, et non à l'œuvre comme le dit Lane, mais c'est ce mouvement même vers le monde qui livre le sens de l'œuvre : « Par un contrecoup analogue à la secousse qui, un dernier moment, parfois nous rappelle à l'existence consciente alors que nous sommes sur le point de nous dissoudre dans le sommeil, s'impriment les signes de cette étendue sans nom que dissimule le livre accompli »[41]. Pour du Bouchet, c'est le mouvement même qui « convertit la phrase déchiffrable en phrase illisible »[42] et donc renvoie les lettres à de simples marques sur le papier, qui, en nous ramenant au monde, apparente *Finnegans Wake* aux « grandes œuvres – celles qui donnent accès plutôt que prise »[43]. Pour penser ce à quoi il est ainsi donné accès, qui n'est rien d'autre que la voix de fin silence qui nous a guidés jusqu'ici, du Bouchet

utilise dans son œuvre propre le parallèle entre la neige et le papier, et c'est celui qui va nous guider dans les pages qui suivent. Avant de retrouver du Bouchet, nous commencerons par voir le rôle que joue ce parallèle à la fin de « The Dead », puis dans l'œuvre d'un autre poète, Christian Dotremont.

Matière de neige : le papier

Si, à la fin de la nouvelle de Joyce, nous acceptons que notre regard se trouble comme celui de Gabriel lorsque les larmes l'envahissent, alors nous pourrons voir les lettres au lieu de les lire, n'y voir plus que des signes illisibles, ou des formes, peut-être, en un de ces changements d'échelle typiques de la vision hypnagogique, celles de « croix et […] pierres tombales tout de travers », peut-être les « fers de lance du petit portail », ou les « épines dépouillées »[44] qui seuls émergent de la blancheur de la neige. Cette lecture repose sur un parallèle entre la page blanche et la plaine couverte de neige. Elle propose aussi de défamiliariser la page pour la voir à neuf, de la même manière que la neige vient réécrire la terre, géo-graphie au sens propre, véritable défamiliarisation et réécriture du paysage[45]. Ceci est préparé, lors du survol rêvé de toute l'Irlande, par une méditation quasiment alchimique sur la matière, de la solidité du monde à sa fluidité, de la plaine aux eaux de la Shannon en passant par la tourbe du Bog of Allen. Si la tourbe est déjà transmutation de la terre et de l'eau en combustible et donc en feu si on y adjoint l'air, c'est en fait la neige qui opère le Grand-Œuvre, car elle est la quintessence de la matière en tant qu'elle offre un obstacle à la pensée.

Gilbert Durand, dans sa « Psychanalyse de la neige », étudie l'« alchimie vulgarisée »[46] de la neige, cette « grande transformatrice »[47] qui vient interroger tous les éléments et toutes les catégories. En elle s'abolit aussi tout sens d'échelle, du flocon à la Voie Lactée, et c'est ce qui permet de conclure que « la neige, au même titre que l'eau, l'air, le feu et la terre, au même titre que beaucoup d'obstacles qui émerveillent l'esprit, nous apparaît bien constituer une authentique matière »[48]. Or, « si nous recherchons la vraie poésie, nous observons qu'elle se trouve lorsque les images se matérialisent et que l'expression se substantifie. La nécessité poétique est nécessité de substantification. On comprend alors que la poésie soit la véritable alchimie »[49].

Je voudrais montrer comment Christian Dotremont, lui aussi profondément influencé par Gaston Bachelard[50], a utilisé l'obstacle de la matière de neige, physiquement, en Laponie, pour s'ouvrir à la matérialité de l'écriture : « Toute pensée sérieuse est toujours fermée. Ce sont les matières qui viennent l'ouvrir »[51]. Je vais rapidement mettre en relation un de ses poèmes, qui ne mentionne pas la neige mais médite la dimension matérielle de l'écriture, avec les formes qu'il commençait à expérimenter au moment de son élabo-

ration. Le poème, « Les illisibles vagues du bois », se termine par un rituel qui rend la blancheur de la page à sa matérialité d'une manière très proche de celle des croix et des épines, « the crooked crosses and headstones, the spears of the little gate, the barren thorn » qui ferment « The Dead » :

> […]
> la table est un étang ridé coupé
> sur quoi j'ai placé un plus petit rectangle
> sur quoi j'écris
> à l'encre noire entre des rues blanches
> du même coup créées
>
> par ces fragiles antennes et ces gouttières brisées.[52]

Le vertige de la vue surplombante sur la page-monde, ou en tout cas la page-ville, peut être rapproché de la vision finale de l'Irlande qu'a Gabriel dans « The Dead ». Mais ce qui importe surtout pour nous, c'est l'écho entre les antennes et gouttières et les croix et épines, qui sur la neige sont autant d'écritures, et qui renvoient l'écriture elle aussi, qui en a fait naître la représentation, à une existence toute matérielle de forme noire sur un fond blanc. Ainsi il ne faudrait pas parler de fond en donnant l'impression qu'il préexiste car, et c'est là un point essentiel, le fond, les « rues blanches », ne naissent que de la figure qui se détache sur elles, et sont « du même coup créées » par les lettres, « ces fragiles antennes et ces gouttières brisées ».

Le poème est publié en 1963, il a donc été écrit sensiblement au moment où Dotremont commençait à expérimenter ses logoneiges, poèmes par nécessité assez courts écrits dans la neige de Laponie, et ses logogrammes, poèmes-calligraphies improvisés à même la matière du papier et illisibles sans leur transcription[53]. Les deux doivent être pensés de conserve, et Dotremont note « l'influence de la Laponie sur [ses] logogrammes, vers [ses] logogrammes »[54]. C'est le détour par la blancheur, la matérialité et le silence de la Laponie qui permettent à Christian Dotremont de se perdre dans la blancheur et la matérialité de la page, et par ses logogrammes d'en faire entendre la voix de fin silence. Il nous faut tenter de montrer comment, avant de nous tourner vers un autre poète, André du Bouchet, qui a lui aussi pensé cette relation entre neige et papier, en articulation avec la voix.

Le bruit de la neige et la voix du papier

C'est bien en termes sonores que Giovanni Buzzi, à la fin d'un catalogue consacré aux œuvres de Dotremont en lien avec à la neige, analyse les logoneiges :

> Mais quelle est la signification de ces signes ? Ils n'ont pas disparu pour nous, nous avons vu nettement cet homme les tracer avec un bâton. Même s'ils n'existent plus, ils sont sculptés dans notre esprit.
> Il nous semble entendre encore, imperceptibles, des lointains échos de rire.
> Rit-on d'une question innocente et légitime ? S'agit-il encore des lambeaux de ces rires désespérés ? Ou n'est-ce que le vent qui emporte sans cesse les épaves de sons, les bourdonnements d'eau et les bruissements déformés de la voix des arbres. Ou seraient-ce ces étranges mélodies qui proviennent des nœuds de l'espace, de la rotation silencieuse des planètes, de l'explosion lointaine des étoiles…[55]

Il s'agit tout d'abord de montrer en quoi la neige permet de faire entendre ces « étranges mélodies ». Il faut de l'oreille, et beaucoup de silence. Mais, comme le dit Gilles Lapouge, dans l'essai qu'il a consacré au « bruit de la neige », la neige crée tout d'abord assez de silence pour que l'on puisse finalement se rendre compte que « la neige fait du bruit. Un bruit petit, très petit ! La fin du bruit »[56]. Lapouge félicite Giono pour son ouïe : « "Le grésillement imperceptible de la neige quand le nuage a déjà lâché sa neige mais qu'elle n'est pas encore arrivée à terre". Voici un bruit plus difficile à surprendre que le rayon vert de Jules Verne. Jean Giono avait l'oreille fine »[57]. Gabriel, quant à lui, commence par entendre les flocons taper à la fenêtre, ce qui nécessite déjà une certaine oreille, puis les entend « tomber doucement sur le monde », au moment même où il sombre dans le sommeil, et où la page se fait étendue immaculée. C'est ce rapport entre neige et papier qu'il nous faut maintenant aborder, toujours pour l'instant d'un point de vue sonore.

Michel Butor, pour qui Dotremont « a réussi, mieux que n'importe qui avant lui, à mettre en relation la neige et la blancheur du papier »[58], croit lui aussi entendre la voix de la neige dans les logoneiges, « au moment même de la marque, ce qu'on pourrait appeler le gémissement de la neige »[59], et la met en relation avec celle du papier : « C'est vrai pour le papier aussi. L'encre va couler sur lui plus ou moins, le crayon plus ou moins s'écraser. En général, nous mettons complètement entre parenthèses cette réponse du support. Dans les logogrammes, elle est exploitée, explorée, mise en évidence »[60]. Cela n'est rendu possible que par un évidement de la signification. Il faut d'abord que le silence se fasse, que les mots se fassent taches et non plus syllabes, pour qu'on puisse espérer donner accès à cette voix.

La manière dont la neige fait silence et fait vide pour donner accès à quelque chose, l'un des logoneiges de Dotremont l'exprime par l'oxymore le plus concis, « pour un rien plein »[61]. André du Bouchet articule lui aussi la neige et ce « rien », ce qu'il appelle dans « … désaccordée comme par de la neige » cette « ouverture sur le rien vivant »[62]. Tout au long de son œuvre, il

lie spécifiquement cette ouverture au parallèle entre neige et papier. La parole poétique doit pour offrir une telle ouverture être « une parole retranchée de sa voix »[63], mais il lui faut néanmoins toute la force de l'écrit, toutes ses dents, « *Schreibzähnen* »[64], pour du fond faire une matière,

> matière sur laquelle aucun nom – sinon passagèrement, et
> comme concassé – du coup ne peut venir se placer.
> […]
> une parole – où elle aura mordu, du papier aura fait neige.[65]

Il faut que la voix de la parole s'éteigne mais qu'elle garde sa puissance pour que s'élève la voix de la matière. C'est rendu à sa vacuité que le support pourra faire entendre sa voix, lorsque fugacement, car ce ne peut être que fugace, il la laissera surprendre :

> un état de la matière – pour le temps qui écarte, et où soudain
> il manquera, le prendre de court.
> c'est la voix alors de ce qui n'a pas de
> voix.[66]

Quelque chose se laisse entendre alors, dans les blancs de la page si présents dans la typographie des poèmes de du Bouchet, et qu'en fait le papier dit mieux que le poète si on veut bien l'entendre, mais c'est peut-être le rôle du poète que de le faire entendre, dans une ouverture :

> ça et là. là, ce que j'ai voulu dire,
> le papier, mieux que moi — et avant moi, l'éclaire.[67]

Il s'agit donc comme pour Dotremont, ou dans notre rêverie comme pour Joyce, de faire de la lettre une tache, comme l'indique le titre du recueil dont est tiré ce passage, une tache matérielle qui aide à percevoir la matérialité du papier. C'est d'ailleurs peut-être comme ici dans des textes consacrés à la peinture et à ses blancs[68] que ce que dit le papier peut mieux se sentir, ou dans ceux consacrés à la mise en page si propre au poète. Il s'agit de faire perdre le sens de la mesure, ne plus borner le langage, comme il est dit dans « Matière de papier », retrouver :

> réfractaire
> aux signes qu'il lui faut traverser, la blancheur du papier qui ne
> borne pas.[69]

Matière de neige : le film

L'adaptation de la toute fin de la nouvelle de Joyce à l'écran, sur laquelle je vais maintenant porter mon attention, offre matière à une méditation comparable sur la perte de repère et sur la matérialité de son médium. Et ceci à partir d'un instant précis, celui où la caméra effectue un panoramique vertical et quitte la ronce qui occupait le cadre pour se tourner vers le ciel, perdre tout repère et toute échelle, et laisser la surface de l'écran se faire envahir par le grain de la neige. Jacques Aumont, qui sera maintenant mon principal guide, analyse tout à tour dans *Matière d'images* les deux manières complémentaires d'atteindre une vérité originaire de l'image qui sont conjointes ici : cadrer le ciel, et laisser le grain affleurer à la surface de l'image. Le premier temps est celui où la caméra quitte le monde des objets :

> Ce que dit cette limite résistante à tout cadrage qu'est le ciel, c'est que mon attention ne s'adresse qu'à un monde d'objets […] ; le monde matériel en tant qu'il précède la séparation en objets, le monde « antéprédicatif » qu'a longuement évoqué Merleau-Ponty, je ne puis le découper selon ce type de limite, il ne connaît pas la ligne du cadre, mais un tout autre rapport à l'attention, uniquement fait d'intensités croisées.
> L'histoire serait celle-ci : il y a eu au commencement l'image inséparable de son fond, de sa matière (Lascaux). Et puis, elle s'en est lentement séparée […].[70]

Il s'agit donc en se tournant vers le ciel de revenir sur cette séparation, pour retrouver la matière, et l'origine de l'image, de la même manière que Dotremont cherchait l'instant où la forme et le fond étaient « du même coup créé[s] ». Jacques Aumont ajoute une question que l'on peut étendre à la neige : « Question : que pourrait vouloir dire cadrer la fumée, le brouillard ? »[71] André Bazin, qui dans son court essai « Il neige sur le cinéma » analyse la neige dans des termes que ne renierait pas Gilbert Durand, donne un élément de réponse : « La neige se partage avec les fumées […] et la plume ou le duvet, auquel elle s'apparente, l'avantage de rendre sensible le relief cinématographique »[72]. Et c'est en ramenant l'attention sur ce relief qu'en un deuxième temps les flocons tourbillonnant à la surface de l'écran retrouvent une origine du film, et une origine de l'art, qui est celle de la naissance conjointe de la forme et du fond. Pour reprendre la dichotomie marquée par Aumont, la neige se fait instrument puissant pour le rêve et contre la boîte, contre la prédominance de la forme et le déni de la matière. Aumont, qui fait de la grotte de Lascaux la première expression de cette image du rêve, y voit déjà ce qui caractérisera les images du cinéma expérimental :

> l'émergence ou la noyade de l'image dans sa substance, grain et poussière et mica, comme au cinéma on fera se dissoudre des images dans une poussière de lumière ou par l'exagération des molécules du celluloïd (passion de nombreux artistes du cinéma expérimental pour ce grain ; proposition élémentaire par Bergman, au dernier plan d'*Une Passion* ; plus généralement, pulvérisation de l'image noire et blanche par un talc lumineux, dans l'art noir-et-blanc allemand des années vingt).
> L'histoire des images dans l'art et hors de l'art ne serait que la répression de ce rêve par une pensée pyramidale : la pensée de la boîte.[73]

Stan Brakhage est l'un des cinéastes expérimentaux qui ont réfléchi dans ces termes, et je voudrais rapprocher les toutes dernières images du film de Huston de son travail sur la matière. Brakhage a cherché tout au long de son travail à forcer la boîte à donner des images neuves plutôt qu'à restituer des images prises par la perspective, en tentant de faire éclore la boîte close[74]. Il ne s'agit pas de dire ici que John Huston, au soir de sa vie, se tourne vers le film expérimental, pas plus qu'il ne s'agissait de dire auparavant que James Joyce écrivait comme André du Bouchet. Mais, si on veut bien se pencher sur les dernière images du film, si on veut peut-être les regarder, comme Stan Brakhage propose de le faire des images de ses propres films, une par une à même la pellicule, sans la médiation de la projection[75], un peu comme on a laissé le regard se brouiller sur les lettres qui forment les mots de la fin de la nouvelle, alors, certainement, on aura bien du mal à les distinguer de celles d'un film de Brakhage, et on pourra voir dans l'image finale de *The Dead* les mêmes flocons qui animent le rêve de « vision les yeux fermés » de ses films. Voici par exemple les commentaires de William C. Wees sur celle-ci :

> derrière les yeux fermés, on voit l'évidence de la vision à l'œuvre.
> Pour fabriquer des équivalents de la conscience introspective de la vision, non seulement Brakhage peint sur la pellicule, mais il décolore, gratte, creuse, et va jusqu'à l'enduire de moisissure et de cristaux. Il met aussi en valeur le grain de l'émulsion filmique […]. Bien que les effets visuels de ces techniques varient considérablement, ils ont en commun une texture granuleuse prise dans un flux constant. Cela constitue la base de ce que Brakhage qualifie fréquemment de « vision les yeux fermés ». Les grains peuvent couler de façon égale sur l'écran ou tourbillonner, s'élever en une foule tumultueuse, comme un nuage de moucherons, ou une eau limoneuse bloquée tournant sur elle-même.[76]

On le voit, les remarques finales de Wees pourraient tout aussi bien s'appliquer aux dernières images de *The Dead*, et celles-ci rejoignent la vision hypnagogique que Brakhage prend souvent pour modèle pour ces images qui abolissent la distinction entre vision extérieure et intérieure[77], et entre matière et fond.

Il faut, comme Stan Brakhage se le donne comme objectif, « donner la vue au médium », pour que soient « du même coup créées » non pas comme dans le texte la blancheur du papier et les formes qui l'amènent à la lumière, mais ici la lumière et l'opacité de la pellicule qui lui fait obstacle. Brakhage remarque que si la vision hypnagogique est accessible à tous, certains adultes n'acceptent pas de fermer les yeux pour mieux voir[78]. Il est en fait difficile de se défaire de tout l'arsenal conceptuel qui sert à ce que nous appelons voir, et à la fin de son *Manuel pour prendre et donner des films*, Brakhage, pour montrer comment lui-même doit combattre cet arsenal pour sa vision d'avant les mots, sa vision de silence, prend l'exemple non plus de la pellicule mais de la page qu'il est en train d'écrire, où peuvent faire obstacle à la vision chaque mot ou chaque référence. Il force alors son regard à se porter sur la matérialité de l'écriture dans ses plus infimes détails,

> dans un nœud d'attention aux encres de ses lettres… mais ensuite… mais ensuite, les signes typographiques – ils me clignent de l'œil – non pas en tant que lettres, mais plutôt comme surfaces couvertes d'arcs-en-ciel : et alors que mes yeux s'y ouvrent, se reposant en se brouillant légèrement, les lignes prismatiques s'irradient en bulles aux courants de couleurs changeant à l'infini […].[79]

Si l'on veut bien voir, dans l'équation finale entre les lettres sur la page et des formes dans un cimetière enneigé à la fin de la nouvelle de Joyce, le même rêve de retour à la matière dont est faite l'écriture que dans cette vision de Brakhage, alors on acceptera peut-être aussi de voir un équivalent à sa « vision les yeux fermés » dans l'image finale du film de Huston. Si pour entendre il faut faire silence, pour voir il faudra fermer les yeux. Et la fin du film de Huston nous ramène, comme la fin de la nouvelle, à un fond et à une forme du même coup créés. Lorsque la neige a étouffé tous les bruits, lorsque l'image a fait taire toutes les histoires, reste une matière chantant sa forme, en une voix de fin silence. Alors nous pouvons, comme Élie, sortir de la caverne.

Gilles Chamerois
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005.

BARBERGER Nathalie, *Pensées de passage*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

BARTHES Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 333-346.

BAZIN André, « Il neige sur le cinéma », *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma/Étoile, 1983, 223-224.

BEHLMER Rudy, « The Stuff that Dreams are Made Of: *The Maltese Falcon* », Wiliam Luhr (dir.), *The Maltese Falcon*, New Brunswick, NJ, Rutgers, 1995, 112-124.

BLOM Jan Dirk, *A Dictionary of Hallucinations*, Heidelberg, Springer, 2010.

BONNEFOY Yves, « Les flambeaux », *Début et fin de la neige*, Paris, Mercure de France, 1991, 32.

STAN Brakhage, « Hypnagogically Seeing America », Robert T. Haller (éd.), *Brakhage Scrapbook: Collected Writing 1964-1980*, New Paltz, NY, Documentext, 1982, 104-106.

STAN Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998.

STAN Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, traduction de *Moving Picture Giving and Taking Book*, Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 225-244.

BUTOR Michel, « Christian Dotremont et la neige », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, 237-243.

CHENET Françoise, « "D'un bout de paysage lapon" : à propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* n° 12 (1995), 187-198.

CHION MICHEL, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1982.

CHION MICHEL, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1985.

CHION MICHEL, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1988.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure : modes de representation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, traduction de *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1978.

DOTREMONT, Christian, « Les illisibles vagues du bois », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

DRAGUET Michel, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 137-214.

DU BOUCHET André, *Une tache*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1988.

DU BOUCHET André, *…désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.

DU BOUCHET André, « Où je suis quand je vois », *Réserves : les suspens du dessin*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1995, 11-15.

DU BOUCHET André, « Autour du mot la neige est réunie », *Pourquoi si calmes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996, 9-20.

DU BOUCHET André, *Lire* Finnegans Wake *?*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2003.

DURAND Gilbert, « Psychanalyse de la neige », *Champs de l'imaginaire* (textes réunis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, 9-33.

HUSTON John, *The Dead*, Liffey Films, 1987.

IRWIN John T., *Unless the Threat of Death is Behind Them: Hard-boiled Fiction and Film Noir*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006.

JOYCE James, *Dubliners*, Londres, Penguin, 2000.

JOYCE James, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin, 1960.

LANE Jeremy, « Falling Asleep in the Wake: Reading as Hypnagogic Experience », John Brannigan, Geoff Ward et Julian Wolfreys (dir.), *Re: Joyce: Text, Culture, Politics*, Basingstoke, Macmillan, 1998, 163-181.

LANE Jeremy, « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats and Proust », Mukherji, Subha (dir.), *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*, Londre, Anthem Press, 2011, 141-156.

LAPORTE Roger : « Il n'est pas de présent, non – un présent n'existe pas », *Études*, Paris, P.O.L, 1990, 235-240.

LAPOUGE Gilles, « Le bruit de la neige », *Le bruit de la neige*, Paris, LGF, 1999, 5-55.

LAPOUGE Gilles, *La légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009.

LÉVINAS Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982.

LAPOUGE Gilles, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, LGF, 1986.

LAPOUGE Gilles, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris,LGF, 1990.

LAPOUGE Gilles, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, LGF, 1995.

LOOMIS Jr C. C., « Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead" », *PMLA* vol. 71 n°1 (mars 1960), 149-151.

LUNA Christopher, « Poetics and the Visionary in the Films of Stan Brakhage », Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 255-292.

MASSON Michel, « L'expérience mystique du prophète Elie : "Qol D^{e}Mama Daqqa" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 208 n° 3 (1991), 243-271.

MAVROMATIS Andreas, *Hypnagogia: the unique state of consciousness between wakefulness and sleep*, Londres,Routledge, 1987.

Mémoire de neige – Christian Dotremont, livret d'exposition, Gerpinnes, Tandem, 2004.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

MUNIER Roger, « Neige », *La dimension d'inconnu*, Paris, Corti, 1998, 17-28.

NOIRET Joseph, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans Cobra », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 37-56.

PELARD Emmanuelle, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Trans-* n° 12 (2011, *La trace*).

POULET George, « Phénoménologie de la conscience critique », *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, 275-299.

ROSOLATO Gu, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, 287-305.

SAMI-ALI *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

SCHWENGER Peter, « Writing Hypnagogia », *Critical Inquiry* vol. 34 n° 3 (printemps 2008), 423-439.

SOUCHIER Emmanuël, « Histoires de pages et pages d'histoire », Anne Zali (dir.), *L'aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, 19-55.

VERLYNDE Cédric, « Méchanismes rêveurs », *Tausend Augen* n° 3 (*Le sommeil*, juillet 1995), 54-56.

WILLIAM C. Wees, « "Donner la vue au médium" : Stan Brakhage », *Trafic* n° 42 (été 2002), 39-64.

Notes

[1] Guy Rosolato, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, 287-305, 294. Dans toutes les citations les italiques sont de l'auteur.

[2] I Roi 19, 11-13 dans Guy Rosolato, *op. cit.*, 293.

[3] *Ibid.*, 293, confirmé par Roger Laporte, « Il n'est pas de présent, non – un présent n'existe pas », *Études*, Paris, P.O.L, 1990, 235-240. Lévinas dans ses discussions avec Laporte commente les traductions qui gomment le paradoxe : « à la fin du XIX^{e} siècle, à l'époque du rationalisme-positivisme triomphant, le traducteur, homme de peu de foi, avait implicitement tenu le texte original pour absurde, l'avait donc par peur aménagé et, si l'on peut dire, humanisé » (237). Il compare ensuite l'épisode à celui des pèlerins d'Emmaüs, qui eux aussi voient Dieu dans sa kénose, son retrait.

[4] Michel Masson, « L'expérience mystique du prophète Elie : "Qol D^{e}Mama Daqqa" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 208 n° 3, 1991, 243-271.

[5] *Ibid.*, 251. Masson précise que le verbe est un « néologisme aussi habile qu'euphonique (*verschweben* – croisement de *schweben* "planer" et *verschwinden* "disparaître") », *ibid.,* 253.

[6] *Ibid.*, 260.

[7] Voir en particulier Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, LGF, 1986, 100-101, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, LGF, 1995, 175 et *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, LGF, 211. Les autres références à la « voix de fin silence » dans l'œuvre de Lévinas sont plus clairement positives, même lorsqu'elles font également référence à Heidegger et à son « tintement de silence », « *Gelaüt des* [sic] *Stille* » (Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, 118). Elles laissent toutefois dans l'ombre le rôle du poète, s'il en a un.

[8] Rudy Behlmer, « The Stuff that Dreams are Made of: *The Maltese Falcon* », William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon*, New Brunswick, NJ, Rutgers, 1995, 112-124, 112. Rudy Behlmer revient sur l'historique et mentionne aussi une version des faits légèrement différente.

[9] James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin, 1960, 173.

[10] *Ibid*., 221-222.

[11] Jeremy Lane, « Falling Asleep in the *Wake*: Reading as Hypnagogic Experience », John Brannigan, Geoff Ward et Julian Wolfreys (dir.), *Re: Joyce: text, culture, politics*, Basingstoke, Macmillan, 1998, 163-181.

[12] « He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. », James Joyce, « The Dead », *Dubliners*, Londres, Penguin, 2000, 224. Les citations à la fin de la nouvelle (224-225) ne seront désormais plus référencées.

[13] Voir le chapitre « The loosening of ego boundaries » dans Andreas Mavromatis, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*, Londres, Routledge, 1987, 267-269.

[14] « It has been suggested that all these types of visual hypnagogic hallucinations can develop out of the idioretinal light or *Eigengrau*, i.e. the greyish visual noise that is normally seen in perfect darkness ». Jan Dirk Blom, *A Dictionary of Hallucinations*, Heidelberg, Springer, 2010, 252.

[15] Jan Dirk Blom donne parmi les exemples d'hallucinations hypnagogiques auditives fréquentes les « références à des conversations ou à des textes lus récemment ». *Op. cit.*, 252.

[16] Sur les rêves de vol et l'expérience hypnagogique, voir Andreas Mavromatis, *op. cit.*, 21-22, 96-97.

[17] Sur les changements d'échelle et les inclusions réciproques, voir l'étude magistrale sur l'expérience hypnagogique de Sami-Ali, « L'espace du rêve », chapitre de *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, 124-157.

[18] À partir des remarques de Cohn, on peut gloser « psycho-récit » en « description omnisciente de la vie psychique d'un personnage », Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

[19] *Ibid.*, 43. Cohn prend le *Portrait* comme exemple pour présenter la consonance.

[20] *Ibid*., 43.

[21] Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 333-346, 337, cité par Nathalie Barberger, *Pensées de passage*, Lille, Presses

universitaires du Septentrion, 2011, 48. Sur les liens entre le sommeil et la mort, voir aussi Jeremy Lane, « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats and Proust », Subha Mukherji (dir.), *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*, Londres, Anthem Press, 2011, 141-154, 144-145.

[22] Dorrit Cohn, *op. cit.*, 33.

[23] *Ibid.,* 73-74.

[24] « 'aesthetic sympathy' (perhaps 'empathy' with its impersonal connotations would be a more accurate word ». C. C. Loomis Jr, « Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead" », *PMLA* vol. 71 n°1 (mars 1960), 149-151, 150. Voir p. 149 : « Joyce had to generate increasing reader-sympathy as he approached the vision, but this sympathy could not be generated by complete reader-identification with Gabriel ».

[25] Le contrechamp n'est pas tout à fait classique en ce qu'il n'est pas articulé par le regard de Gabriel, alors tourné vers la fenêtre.

[26] On retrouve également dans cette séquence un contrechamp plus classique sur la neige qui tombe du ciel, articulé par le regard de Gabriel qui se tourne vers le haut. Le plan reste toutefois assez étrange, car il y a hiatus entre le point de vue de Gabriel, derrière sa fenêtre, et celui de la caméra, autour de laquelle tombent les flocons, et le plan semble surtout annoncer le dernier plan du film.

[27] Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1988, 94.

[28] *Ibid.*, 43-44.

[29] Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1982, 15.

[30] Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, 158.

[31] *Ibid.*, p. 123. Sur le sujet, voir aussi Cédric Verlynde, « Méchanismes rêveurs », *Tausend Augen* n° 3 (*Le sommeil*, juillet 1995), 54-56.

[32] Christian Metz, *op. cit.*, 164.

[33] Peter Schwenger, « Writing Hypnagogia », *Critical Inquiry* vol. 34 n° 3 (printemps 2008), 423-439, 439.

[34] *Ibid.*, p. 428.

[35] Sami-Ali, *op. cit.*, 124-128, 136-139 et *passim*, par exemple 143 : « la perte de distance imprime à l'espace une nouvelle organisation régie par la relation d'inclusions réciproques : dévorer, être dévoré par ce qu'on a dévoré qu'on dévorera à nouveau *ad infinitum* ».

[36] George Poulet, « Phénoménologie de la conscience critique », *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, 275-299, 277.

[37] « Ireland is the old sow that eats her farrow. » James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, 203.

[38] George Poulet, *op. cit.*, 275.

[39] Emmanuël Souchier « Histoires de pages et pages d'histoire », Anne Zali (dir.), *L'aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, 19-55, 28. Souchier cite Oswal Wirth, *Les Mystères de l'art royal*, Paris, Dervy, 1977, 163.

[40] Jeremy Lane, « Falling Asleep in the *Wake* », *op. cit.*, 172.

[41] André du Bouchet, *Lire* Finnegans Wake *?*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2003, 10.

[42] *Ibid.,* 9.

[43] *Ibid.,* 11.

[44] James Joyce, *Gens de Dublin*, traduction Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1974, 268.

[45] « La neige efface la géographie. Ou plutôt, elle ajoute à la géographie une autre géographie, quelque chose comme son contraire, un cache, un transparent. » Gilles Lapouge, « Il neige sur les mappemondes », chapitre 14 de *La légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009, 177-192, 177.

[46] Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », *Champs de l'imaginaire* (textes réunis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, 9-33, 22. Aucun des deux mots n'a bien sûr pour Durand de connotations négatives.

[47] *Ibid.,* 20.

[48] Gilbert Durand, *op. cit.*, 33. Le point de départ du texte de Durand, dédié à Gaston Bachelard, est celui-ci : « Dans ses remarquables études sur les rêveries inspirées par les matières élémentaires, Gaston Bachelard a oublié la neige », *ibid.*, 9.

[49] *Ibid.,* 33.

[50] Voir Michel Draguet, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 137-214, ainsi que Joseph Noiret, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans Cobra », *Cobra en fange*, *op. cit.*, 37-56.

[51] Gilbert Durand, *op. cit.*, 32.

[52] Christian Dotremont, « Les illisibles vagues du bois », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, 402. Tout le poème mériterait d'être cité, et en particulier son début qui fait naître des images de l'illisibilité de la matière d'une manière à laquelle la fin vient faire écho.

[53] Voir Emmanuelle Pelard, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Trans-* n° 12 (2011, *La trace*).

[54] Christian Dotremont, lettre à Pierre Alechinsky du 17 décembre 1973, *Mémoire de neige – Christian Dotremont*, livret d'exposition, Gerpinnes, Tandem, 2004, 55. Voir aussi Françoise Chenet, « "D'un bout de paysage lapon" : à propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* n° 12 (1995), 187-198.

[55] Giovanni Buzzi, « La neige », *Mémoire de neige*, *op. cit.*, 61-67, 67.

[56] Gilles Lapouge, « Le bruit de la neige », *Le bruit de la neige*, Paris, LGF, 1999, 5-55, 40. Sur la place du son dans le travail de négation de la neige, voir aussi Gilbert Durand, *op. cit.*, 11-16.

[57] *Ibid.*, 40-41.

[58] Michel Butor, « Christian Dotremont et la neige », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, 237-243, 237.

[59] *Ibid.*, 238.

[60] *Ibid.,* 238.

[61] Christian Dotremont, logoneige de 1963, *Mémoire de neige*, *op. cit.*, 8.

[62] André du Bouchet, *… désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989, 12. Pour une autre réflexion sur la neige comme accès au rien qui fonde le monde, voir Roger Munier, « Neige », *La dimension d'inconnu*, Paris, Corti, 1998, 17-28.

[63] *Ibid.*, 9.

[64] André du Bouchet, « Autour du mot la neige est réunie », *Pourquoi si calmes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996, 9-20, p. 12. Le mot « *Schreibzähnen* », « dents de l'écrit », est de Paul Celan.

[65] *Ibid.*, 11-12.

[66] André du Bouchet, *…désaccordée comme par de la neige*, *op. cit.*, 22-23.

[67] André du Bouchet, « Aveuglément, peinture », *Une tache*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1988, n.p.

[68] Voir aussi « Où je suis quand je vois », le texte qui sert de préface à *Réserves : les supens du dessin*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1995, 11-15.

[69] André du Bouchet, « Matière de papier », *Une tache*, *op. cit.*, n.p.

[70] Jacques Aumont, « Sans limite », *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005, 86-94, 92.

[71] *Ibid.*, 90.

[72] André Bazin, « Il neige sur le cinéma », *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma/Étoile, 1983, 223-224, 223.

[73] Jacques Aumont, « Sans limite », *op. cit.*, 88.

[74] Stan Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, 34-35.

[75] Voir Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998, 45. Jacques Aumont étudie les images de Brakhage, plus particulièrement dans « La couleur écran », *Matière d'images*, *op. cit.*, 100-119. La problématique du chapitre n'est plus celle du cadre ou du grain mais celle de la couleur, mais je ne peux m'empêcher de considérer que les teintes étranges du ciel dans le plan final de *The Dead* pourraient avoir, tout comme les flocons qui le traversent, leur place dans un film expérimental de Stan Brakhage.

[76] William C. Wees, « "Donner la vue au médium" : Stan Brakhage », *Trafic* n° 42 (été 2002), 39-64, 54.

[77] Voir *ibid.*, 54 et *passim*, ainsi que le recueil et l'analyse de citations de Brakhage dans la partie « Moving Visual Thinking and Hypnagogic Vision » dans Christopher Luna, « Poetics and the Visionary in the Films of Stan Brakhage », Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakahge and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 255-292, 260-263. Voir aussi l'essai de Stan Brakhage, « Hypnagogically seeing America », Robert T. Haller (éd.), *Brakhage Scrapbook: Collected Writing 1964-1980*, New Paltz, NY, Documentext, 1982, 104-106.

[78] Voir la manière dont Brakhage se plaint qu'un critique ait « refusé de fermer les yeux et de voir s'il ne voyait pas là quelque chose en rapport avec la peinture de mon film ». Cité par William C. Wees, *op. cit.*, 40.

[79] Stan Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, 36-37, traduction légèrement adaptée à partir de l'original, « Making Light of Nature of Light », lettre de début novembre 1965 à Michael McClure, deuxième partie du *Moving Picture Giving and Taking Book*, Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakahge and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 238-244, 243.